

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Gemäldekataloge, Band II, Schack-Galerie. Bearbeitet von Eberhard Ruhmer mit Rosel Gollek, Christoph Heilmann, Hermann Kühn, Regina Löwe. 2 Bände, München 1969. Textband 626 Seiten, Tafelband 198 Abbildungen und 111 Seiten.

Mit dem Katalog der Schack-Galerie geben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen das zweite Werk einer Reihe heraus, in der der gesamte Bestand mit einer Gründlichkeit bearbeitet werden soll, für die es unter den Museumskatalogen keine Parallele gibt. Vier Autoren haben sich in die Bearbeitung der 274 Gemälde geteilt. Rosel Gollek hat die meisten Künstler behandelt, darunter Böcklin, Feuerbach, Rottmann, Schwind und Spitzweg; Lenbach wurde von Christoph Heilmann, Genelli von Regina Löwe, Marées und die Kopien von Eberhard Ruhmer bearbeitet, um nur die wichtigsten Komplexe zu erwähnen. Hermann Kühn hat in einem Anhang die Ergebnisse von chemischen Analysen der Pigmente mitgeteilt, ein beachtenswertes Novum in einem Galeriekatalog und eine erstaunliche Arbeitsleistung.

Begonnen wurde die Katalogreihe mit dem 1963 erschienenen Band der spanischen Meister von dem vor zwei Jahren verstorbenen Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Halldor Soehner, dessen Andenken der Katalog der Schack-Galerie gewidmet ist. Soehner war es, der das gewaltige Projekt in Angriff nahm, nicht zuletzt in der Absicht, das Museum zu einem wissenschaftlichen Forschungsinstitut auszubauen und die Aufgabe des Kunsthistorikers am Museum vor allem als ein Bemühen um das Verständnis der Kunstwerke und die Vermittlung ihrer Aussagen zu begreifen. Die einzelnen Katalogtexte sollten nicht im wesentlichen Verzeichnisse von Literatur bieten, die außerhalb des Museums verfaßt worden ist, sondern in erster Linie Forschungsergebnisse des Museums selbst enthalten. Die genaueste Kenntnis des Originals als materieller Gegenstand, als Mitteilung einer Bedeutung, als historisches Dokument seiner Zeit, als ein Wesen mit einer eigenen Geschichte und schließlich als Gegenstand der kunsthistorischen Betrachtung sollte die Grundlage für weitere Gebiete umgreifende Forschungen abgeben.

Auf Halldor Soehner geht das Schema zurück, nach dem die Gemälde behandelt werden, und zweifellos war am Anfang auch der Anspruch des Unternehmens auf seine seltene Arbeitsenergie zugeschnitten. Mit seiner gründlichen Kenntnis der spanischen Malerei war es ihm möglich, den ersten

57 Gemälde (das ist weniger als 0,5 Prozent des Gesamtbestandes) behandelnden Katalog verhältnismäßig rasch herauszubringen. Sein Band hat den Maßstab für die späteren gesetzt.

Es wäre jedoch falsch, die folgenden Kataloge danach zu beurteilen, in welchem Maße sie dem Soehnerschen im Schematismus der Fragen und Antworten gleichen, sondern wie sehr sie der bearbeiteten Sache gerecht werden. Die Fragen, die die Schack-Galerie als Privatsammlung von Gemälden überwiegend aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Wissenschaft stellt, sind zum Teil andere als die eines Komplexes alter Bilder sehr verschiedener Herkunft. Anstelle der Zuschreibungs- und Datierungsprobleme, die sich bei den Schack'schen Bildern kaum stellen, ergeben sich andere. Sind für die Barockmalerei die Arbeitsmethoden seit langem erprobt, so erweist sich bei der Kunst des 19. Jahrhunderts immer wieder, daß die Subjektivität der Künstler dieser Zeit einer anderen und beweglicheren Betrachtungsweise bedarf, um ihre Aussagen zu verstehen. Das 19. Jahrhundert, besonders die zweite Hälfte, ist für die Kunstgeschichte auf weiten Gebieten noch Neuland. Es war daher ein Wagnis, dem Soehnerschen Katalog den der Schack-Galerie folgen zu lassen, und es erscheint mir fraglich, ob es ein glücklicher Entschluß war, für ihn das von Soehner erarbeitete Schema im wesentlichen beizubehalten. So erfassen die Texte in vielen Fällen nicht den Gehalt der Bilder, wie auch der Katalog im Ganzen trotz seines Umfangs das einigende Element der Sammlung, das nur über die Person des Grafen Schack zu erfassen ist, nicht recht in den Blick nimmt.

Eine Untersuchung der Kunstanschauung Schacks hätte als Einleitung gewiß zum besseren Verständnis der Sammlung als individueller Schöpfung beigetragen. Eine ausgiebige Zitierung aus seinem Buch „Meine Gemäldesammlung“ unter dem Stichwort „Ikonographie“ in den Texten zu den einzelnen Bildern kann einen solchen Überblick nicht vermitteln. Er würde gewiß ergeben haben, daß die Sammlung nicht als ein „zukunftsbewußt“ zusammengetragener Bestand guter Gemälde betrachtet werden kann, bei dem „Mißgriffe“ zu tolerieren seien. Ein so sentimentales und von Schack gleichwohl hoch gelobtes Bild wie Ernst Muhrs „Zigeunerfamilie“ vermag z. B. Aufschluß darüber zu geben, mit welchen Augen der Sammler Feuerbach sah, oder die „Satyrn einen Hasen jagend“ von Carl Böheim, eine angestregte Humoreske, können sein Verständnis für Böcklin genauer erklären.

Schack forderte von der Malerei im allgemeinen die Darstellung einer erhebenden Idee. Die klassizistische Rangfolge der Gattungen der Malerei hatte für ihn noch Gültigkeit. „Dienstmädchen, die ihrer Herrschaft den Kaffee präsentieren, bayerische Gebirgsbauern, an denen die nackten Kniee das Interessanteste sind, finden sich nicht in meiner Sammlung“, also auch keine Werke von Leibl zum Beispiel. So läßt sich die Galerie, obschon sie hauptsächlich auf die Vorstellung einzelner Künstler ausgerichtet ist, doch auch nach inhaltlichen Motiven ordnen, wobei es weniger auf den dargestellten Stoff als auf den gemeinten Sinn und den inneren Beweggrund der Schöpfung ankommt.

In vielen Werken äußert sich die enge Beziehung Schacks zur Literatur, sein kulturgeschichtliches Interesse, insbesondere für den Orient und Spanien, oder seine Vorliebe für die italienische Renaissance. Illustrationen zu literarischen Stoffen, besonders zu Balladen, lieferten Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Schwind, Neureuther Steinle, von Bode, Henneberg, Genelli, Preller, Lindenschmitt, von Beckerath, Albert Zimmermann und Böcklin. Eine Vorliebe für Allegorien und für die Wiedergabe von Stimmungen in teilweise phantastischen Szenerien, wie sie sich bei Schwind und Böcklin finden, ist ebenfalls durch Schacks Sinn für Poesie zu erklären. Die Landschaften regen vielfach zu literarischen und kulturgeschichtlichen Assoziationen an. Ansichten von Granada und Venedig sind besonders zahlreich. Die Begeisterung für die italienische Renaissance, die sich vor allem in der Kopiensammlung ausdrückt, schlägt sich in den Werken von August Wolf und Ludwig von Hagn ebenso wie in Feuerbachs „Garten des Ariost“ und „Laura in der Kirche“ nieder. Diese beiden Bilder gehören außerdem zu einem anderen von Schack bevorzugten Motiv: der Verherrlichung des bedeutenden Künstlers. Schwinds „Traum des Erwin von Steinbach“, Neureuthers „Blüte der Kunst in München“, Steinles „Violinspieler“, Marshalls Bild „Tartinis Traum“ und Feuerbachs „Hafis am Brunnen“ gehören dazu. Auch Pilotys „Columbus“ schließt sich diesem Themenkreis an.

Besonders bei den Werken Feuerbachs wird deutlich, wie sehr Schack in der Kunst die Verehrung eines durch geistige und seelische Größe bestimmten Heroentums schätzte, auch dort, wo der Künstler sich selber mit dem Held in aufdringlicher Form identifiziert. Hafis, dem die Frauen am Brunnen zuhören, Ariost, der von Frauen umschwärmt und Christus, der von Frauen beklagt

wird, sind in ihrer psychologischen Motivation so eng verwandt, daß die Vereinigung dieser Werke in Schacks Sammlung auffallen muß. Sympathischer ist Schacks Verständnis für eine Malerei, die die Natur als beseelte, bisweilen auch dämonische Wirklichkeit empfindet: für die Kunst Schwinds und Böcklins, deren innere Verwandtschaft in der Schackgalerie besonders deutlich wird. Merkwürdig oft findet sich das Thema des Mönches.

Schack war sich der Subjektivität seines Urteils mit Stolz bewußt, versuchte aber gleichwohl, sein Abweichen vom herrschenden Geschmack durch Heranziehen von Vergleichen aus der Vergangenheit über das Mißverhältnis von Qualität und Publikumsgunst als vernünftig hinzustellen. Auch hierin war sein Blick durchaus rückwärtsgewandt und ohne Einsicht in die im 19. Jahrhundert grundlegend gewandelte Funktion der Kunst. Marées' „Pferdeschwemme“, dasjenige Bild in der Sammlung, das gehörte es zu einer modern ausgerichteten Galerie, vielleicht die größten Chancen hätte, nicht magaziniert zu werden, wird in „Meine Gemäldesammlung“ nur beiläufig im Zusammenhang mit den von Marées gefertigten Kopien genannt. Die größte Bewunderung hat Schack Bonaventura Genelli, dem späten Nachfolger von Carstens und Flaxman, entgegengebracht. Die Wertvorstellungen, die Schack beim Aufbau seiner Sammlung leiteten, waren an der Kunst der italienischen Renaissance entwickelt, was auch die sich wiederholenden Vergleiche zwischen zeitgenössischer Malerei und der der Renaissance in „Meine Gemäldesammlung“ bestätigt. Dies müßte gesehen werden, wenn auch Schacks Polemik gegen seine Zeit, als Bekenntnis zum Fortschritt ausgelegt, der Galerie eine gewisse Popularität sichern kann, die es als einzigartiges Dokument einer intakten Sammlung deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts nicht oder noch nicht besitzt.

Eine etwas ausführlichere Darstellung der Geschichte der Sammlung, besonders auch mit Angaben darüber, wie sie ursprünglich aufgestellt war, hätte bei der Ausführlichkeit der einzelnen Katalogtexte die Proportionen des Bandes nicht gestört. Neben der 111 Seiten umfassenden Analyse der Pigmente wirken die Tabellen der Daten zu Schacks Leben und zur Geschichte der Galerie zu knapp. Bisweilen bleiben die Auskünfte hinter denen in Ludwig Justis Katalog von 1923 zurück. Kaiser Wilhelm II. hat 1894 zweifellos richtig entschieden, die Sammlung in München zu belassen, obgleich Schack, was nicht gesagt wird, eine Überführung nach Berlin gewünscht hat. Wegen dieser Verfügung war Schack von Kaiser Wil-

helm I. in den Grafenstand erhoben worden. Der Historiker kann auch heute mit Gelassenheit aussprechen, daß es Hitler war, der 1939 die Eingliederung der seit 1932 der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin unterstellten Galerie in die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen anordnete.

Die Autoren der Katalogtexte haben ihre Aufgabe im wesentlichen als Zusammenstellung der bisher von der Kunstgeschichte erarbeiteten Ergebnisse aufgefaßt. Neue Beiträge sind von ihnen hauptsächlich durch Nachweis von Archivmaterial, Vorarbeiten, Repliken und Varianten geliefert worden. Eine kritische Auseinandersetzung mit älterer Literatur, die zu neuen Ergebnissen führt, bieten vor allem die Texte von Rosel Gollek. Diese Forschungen kommen hauptsächlich den bedeutenderen Künstlern der Galerie zugute. Zu manchen künstlerisch weniger wertvollen, kunsthistorisch jedoch bemerkenswerten Bildern wird nur relativ knappe Auskunft erteilt. So findet sich bei dem Bild von Ernst Schweinfurth „Römischer Kreuzgang“ unter „Ikonographie“ lediglich die Bemerkung, die alte Bezeichnung „Kreuzgang im Lateran“ treffe nicht zu. Es entsteht der Eindruck, es handele sich um eine Vedute. Die Raumgestaltung ist jedoch sehr phantastisch. Links und rechts im Vordergrund sind Attribute der Wissenschaften und des — speziell von den Karmelitern betriebenen — Gartenbaus angeordnet. Zwischen ihnen steht ein Karmelitermönch, der sehnsüchtig ins Freie schaut, während eine Schwalbe durch die mittlere Arkade hereinfliegt. Das Bild ist damit eine Darstellung des Mönchtums mit seinen Pflichten und seiner Entsagung.

Aber auch bei bedeutenderen Werken bleiben Fragen offen. Bei Genelli stehen die langen Zitate aus Schacks Buch „Meine Gemäldegalerie“ und die bei einigen Bildern über mehrere Seiten gehenden Nachweise von Vorzeichnungen, die Hans Ebert verdankt werden, in einem Mißverhältnis zu den von der Verfasserin beigebrachten Erläuterungen. Bei dem Bild „Herkules Musagetes bei Omphale“ z. B. fehlt eine Erwähnung der so offenkundigen Beziehung zu Raffaels Farnesina-Fresken oder bei dem Fries darunter ein Hinweis auf die Anlehnung an pompejanische Wandmalereien. Genellis „Raub der Europa“ stellt nach Max Schasler (Deutscher Kunst-Kalender 1860, S. 71) den Fortschritt der Kultur vom Orient zum Okzident dar.

Unter der Rubrik „Ikonographie“ ist gewöhnlich nur die vordergründige Bedeutungsschicht beschrieben. Man könnte darüberhinaus zum Beispiel

erörtern, ob Feuerbachs „Badende Kinder“ als ein ideales Genrebild oder als eine allegorisierende Aussage über die Landschaft zu verstehen sind. Sein „Familienbild“ verknüpft eine Naturstimmung mit einer monumentalen Darstellung der Mütterlichkeit und deutet auf einen mythischen Sinngehalt, der das Thema der Caritas in charakteristischer Weise modifiziert. Vor allem die Bilder Schwinds und Böcklins fordern zu Fragen nach ihrem tieferen Sinn auf.

Bei den Landschaften verlangt bisweilen die Staffage nach einer Deutung. Die vor einer Schlange fliehende Frau in Rebells „Ansicht von Casamicciola bei Sonnenuntergang“ läßt zweifeln, ob das Bild nur eine Vedute ist. Der melancholisch in einer Gondel stehende vornehme Herr und die am Boden sitzende Italienerin, die zu ihm herüberschaut, geben dem Bild von Gerhardt „Der ehemalige Palazzo Moro in Venedig“ einen prononcierten anekdotischen Gehalt. Bei Schwinds „Nächtlichem Zweikampf“ stellt sich die Frage, ob der linke Fuß des alten Mannes wirklich als Pferdefuß zu verstehen ist, wie Schack es meint, oder nicht vielmehr als menschlicher Fuß in einem Schuh, dessen Spitze nach oben gebogen ist. Die Szene ließe sich dann mühelos als Zweikampf Don Giovannis mit dem Comtur deuten. Ein ähnliches Portal hat Schwind im Hintergrund seiner 1870 entstandenen Zeichnung „Donna Anna und Don Ottavio bei der Leiche des Comturs“ dargestellt. Daß Schack in seinen Beschreibungen nicht immer exakt ist, wird an anderen Stellen offenkundig. Zu Schwinds „Rückkehr des Grafen von Gleichen“ sei nachgetragen, daß es sich bei dem stehenden Ritter links im Vordergrund um ein humorvoll aufgefaßtes Selbstbildnis handelt. Schacks Datierung der „Flucht nach Ägypten“ von Cornelius auf 1818 scheint zuzutreffen, entgegen

gen der herangezogenen Briefstelle von Ludwig Vogel, die eine Datierung auf 1812 nahelegt, denn der Schwede Per Daniel Atterbom berichtet in seinen Reisenotizen am 16. 3. 1818 aus Rom von Cornelius: „Neulich hat er auf Holz eine schöne ‚Flucht nach Ägypten‘ gemalt.“

Für das Verständnis der Malerei des 19. Jahrhunderts ist die Kenntnis von zeitgenössischen Urteilen oft hilfreich. Es erleichtert die Erkenntnis des eigenen Standortes. Abgesehen davon ist es interessant, den Wandel in der Bewertung von Kunstwerken zu verfolgen. Daher wäre zum Beispiel ein Hinweis auf die Besprechungen wichtiger Kritiker zu den bedeutenden Ausstellungen, auf denen Bilder der Sammlung gezeigt wurden, den Münchener Ausstellungen von 1863, 1869 und 1888 und der Pariser von 1867, nützlich gewesen. Dagegen hätte man neuere Literaturzitate, die nur Erwähnungen enthalten, wie z. B. G. Ebes „Der deutsche Cicerone“ oder Abbildungshinweise entbehren können.

Im Hinblick auf den durchschnittlichen Standard der deutschen Galeriekataloge mögen diese kritischen Bemerkungen als ungerecht erscheinen. Die Resultate der mühsamen Arbeit, die das Durchsehen der Literatur bedeutet, verlangen durchaus Respekt; angesichts der Fülle der zu bearbeitenden Bilder in den Staatsgemäldesammlungen besteht jedoch die Gefahr, daß trotz des hochgesteckten Anspruches die Bindung an ein Schema die intensive Beschäftigung mit dem einzelnen Kunstwerk, die ihm allein gerecht wird, wieder verdrängt. Davor zu warnen, schien mir notwendig, weil das ursprüngliche Konzept des Katalogunternehmens so wichtig ist und weil es zukunftsweisend für die wissenschaftliche Arbeit an Museen überhaupt sein sollte.

*Helmut Börsch-Supan*